



Карина ВЕНГЕРОВА

ТЕАТРАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ОПОЯЗА И АВАНГАРДНАЯ РЕЖИССУРА 1920-х гг.

В.Б. ШКЛОВСКИЙ, В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД, И.Г. ТЕРЕНТЬЕВ

Русская Формальная школа – одно из ключевых научных достижений гуманитарной мысли двадцатого века в изучении искусства. Сегодня, в начале двадцать первого века, становится все более очевидным воздействие группы ОПОЯЗ¹, чья инновационная научная деятельность была сосредоточена в области рассмотрения законов языка и литературы, но также и в сфере театра. Последнее обстоятельство вовсе не лежит на поверхности, ибо представители формального метода² не оставили нам фундаментальных исследований, посвященных театру. Между тем, научные положения Формальной школы, в 1930-м году завершившей свое существование в Советской России, прослеживаются в ленинградских (петербургских) и европейских гуманитарных школах. Собственно, открытия Формальной школы в области филологии подготовили почву для развития театроведческой науки. Подходы формалистов к разбору искусства, художественного произведения были восприняты и унаследованы первыми российскими театроведами³. Влияние принципов ОПОЯЗа явственно испытывали корифеи: А.А. Гвоздев, А.И. Пиотровский, П.А. Марков и другие из тех, кто стоял у основ театроведения в России. Отдельный интерес представляет философский диалог формальной школы с театральным авангардом 1910–20-х гг.

Каковы же параметры искусства театра с точки зрения формального метода? Оказывала ли школа воздействие на современную ей сценическую практику?

Эти узловы́е темы не были изучены до самого недавнего времени⁴.

Любопытно воссоздать театральные взгляды ОПОЯЗа хотя бы на примере лидера школы – критика, полемиста и теоретика искусства В.Б. Шкловского. Рассмотрим для этих целей его театральнo-критические публикации, отслеживая логику развития мысли и подвергая анализу театральные воззрения ученого. Шкловский подступает к анализу всякого нового явления, априорируя свой инструментарий, новую систему понятий (материал, прием, мотивировка), выработанную в литературоведческих, опоязовских исследованиях.

Напомним, что именно Формальная школа, буквально вопреки всему укладу русской философско-искусствоведческой традиции, устанавливает своим центральным понятием и предметом рассмотрения «поэтику», а самоцельной профессиональной задачей – анализ и описание художественных приемов по ее организации. Формалист Шкловский утверждает специфичность всякого искусства. Среди его главнейших идей – уникальность процесса восприятия в искусстве, рассмотрение художественных произведений как формы, устроенной из соответствующего материала.

¹ ОПОЯЗ (Общество по изучению поэтического языка) – научное объединение формалистов, существовавшее в Петрограде в 1916 – приibl. 1925 гг. В 1930 г. В.Б. Шкловский вынужден был признать Формальный метод научной ошибкой.

² Назовем В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, О.М. Брика

³ Об этом: см. Песочинский Н. В. О театроведческой школе А.А. Гвоздева // Ревизор в Театре имени Мейерхольда: Сб. ст. СПб: РИИИ, 2002. С. 131–151.

⁴ Видный австрийский ученый О.А. Ханзен-Леве в своем капитальном труде, посвященном русскому формализму, держится того мнения, что интерпретация языковых приемов и техника разбора произведений у формалистов могут быть перенесены на условия театрального представления. Он сравнивает их идеи с методами сценического острания действия у В.Э. Мейерхольда. (Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. М., 2001. С. 347.)

Если воспользоваться его рабочими определениями, то по отношению к театру можно говорить о взаимоотношении материалов и приемов в сценическом искусстве: площадка сцены, актерские данные, зритель, драматический текст рассматриваются как первичные «материалы» спектакля. Путем преобразования этих материалов (с учетом их потенциала) получаем эстетические отношения между ними. Тот или иной прием, основной из которых – развертывание действия, имеет право на существование, покуда он подсказан материалом, театрален, мотивирован стилистическими законами сцены (такими, как создание сценической иллюзии) и драматичен, использован в согласии с общей композицией действия. А всякое новаторство критик склонен был усматривать, прежде всего в способе изложения художественного текста. Отсюда – закономерный интерес Шкловского к театральному авангарду, к режиссерам, стремящимся активнейшим образом воздействовать на зрителя, использовать принципы создания новой композиции, литературный монтаж, приемы кинофикации при сценической реализации драматургии. В своих откликах он пристально изучает работу театральных постановщиков, экспериментирующих со схемой развертывания произведения (В.Э. Мейерхольд, Ю.П. Анненков, С.Э. Радлов).

Можно утверждать, что статьи самого В.Э. Мейерхольда «К истории и технике театра» (1907) и, в особенности, «Балаган» (1912) свидетельствуют об общности принципиальных художественных идей Формальной школы и



великого режиссера. Названные труды, безусловно, есть нечто большее, чем основание новой парадигмы, или даже – базис театральной системы. Скорее, они – перемена видения самого существа театра. Уже в этом заключается созвучие Мейерхольда с Формальной школой, ее реформаторской методологией, артикулировавшей имманентные цели искусствознания. Если «Балаган» Мейерхольда нужно рассматривать как манифест видовой самоценности театра, то, вслед за этим, работы «Искусство как прием» Шкловского (1917) и «Как сделана Шинель Гоголя» Эйхенбаума (1919) являются манифестами нового подхода к искусству, ведь, по исходным принципам, это звенья одной цепи. ОПОЯЗовский научный кружок, проповедовавший пафос технического мастерства, высоко функционального подхода к художественному творчеству, вряд ли мог обойти стороной мейерхольдовские искания⁵.

Вс. Мейерхольд на съемках сюжета о спектакле «Ревизор» в Гостиме

⁵ О.А. Ханзен-Леве, комментируя незаинтересованность формалистов в театральной теории (в сравнении с литературой и кино), объясняет это тем, что «... формалисты считали приемы драматургического остраннения настолько очевидными и вообще до такой степени органичными для современного театра, что предпочли поместить в центр своей теории гораздо менее явную технику литературного остраннения» (См.: Указ.соч. С. 347.)

На сломе веков

Великий режиссер, который, начиная с дореволюционного, «символистского» периода взял принцип «условности», демонстративной самоценности сценического действия за доминанту, в 10-е годы регулярно публикует ценнейшие статьи об исконных законах сценического искусства. Мейерхольдовский «Балаган» представляет в этом смысле особую значимость. Здесь сформулирована теория театра в свете его игровой природы и провозглашен культ каботинажа, искусства странствующих комедиантов, театральной техники как таковой. Профессии «интеллигентных чтецов» режиссер противопоставляет подлинную «магию игры», заключенную, как он чувствует, «в маске, технике жонглера»⁶. Апология формы и хитрых приемов волшебной манипуляции начинается у него с определения первоэлементов театра («маска, жест, движение, интрига»), и заканчивается дефинициями законов театральной условности.

Обратим внимание на то, как Мейерхольд, сетуя на отсутствие правил комедиантского мастерства и сопутствующие этому проблемы, предупреждает об опасности беззаконного, эклектического смешения различных областей искусства: «если актер хочет соединиться с музыкой, то, нарушая ее основные законы, изобретает мелодекламацию. Если он читает со сцены стихи, то, придавая значение только содержанию стихов, спешит расставить логические ударения и ничего не хочет знать ни о метре и ритме, ни о цезурах и паузах, ни о музыкальных интонациях»⁷. Следуя логике режиссера, задача сценического искусства – всегда вначале

завлекательная, и лишь во вторую очередь – поучающая. Ибо «слова в театре лишь узоры на канве движений», а настоящим бытием его является «язык телодвижений во всяком сценическом положении»⁸. Подмостки определенно есть «чуждый мир вымысла», его выстраивают иллюзионистские умения и разительные контрасты варьете. Изощренная пантомима ценится в балагане дороже, нежели тщетные приближения к правдоподобию. Формальная техника, изысканное мастерство старинного театра, искусство ритмического произнесения, каноны сложения театрального языка – таковы категории, составившие предмет мейерхольдовских штудий.

Несомненно тут можно провести параллель с тезисами Шкловского и Эйхенбаума, которые декларируют самодостаточность формы, художественного языка и устанавливают объективные правила, законы внутренней необходимости «словесной жизни». Здесь – общая эстетическая доминанта для грядущего лидера театрального конструктивизма и биомеханики и будущих участников журнала «ЛЕФ» («Левый фронт искусства»).

В 1920-х гг. Шкловский выступает с пристрастной критикой отдельных постановок В.Э. Мейерхольда, который к этому времени становится центральной фигурой как для первых представителей российского театроведения, так и для критиков Формальной школы и ЛЕФа. Именно Мейерхольд, недавний лидер «Театрального Октября», видится теоретикам русского авангарда первостепенным режиссером, последовательно проводящим в советском театре конструктивистские и лэфовские

⁶ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 207–229.

⁷ Там же. С. 218.

⁸ Там же.

Pro memoria


принципы. Обнажение условности как формообразующий механизм, остро разворачивающаяся борьба между драматургической конструкцией и акцентированно игровым характером действия обуславливает сценичность его спектаклей для приверженцев искусства авангарда.

Шкловский неизменно интересовался творчеством Мастера; бывал на репетициях в ГВЫРМ⁹, (а до этого – и в Студии на Бородинской¹⁰), видел многие спектакли Мейерхольда и отзывался впоследствии о Мейерхольде как о великом режиссере, без которого «нельзя написать историю европейского театра»¹¹. И тем не менее, соображения Шкловского о спектаклях преобразователя русского театра носят отчетливо полемический характер, балансируют на грани фельетонного жанра. В одной из журнальных статей 1924 г. Шкловский пишет: «Всеволод Мейерхольд, Эйзенштейн, Сергей Радлов правы, когда они вводят на сцену новые моменты, считаясь только с интересностью их. Но они неправы, когда доказывают логичность своих построений и клянутся, что традиция ими не нарушена»¹².

Не случайно, именно в 1920-е гг. развивается и впервые восходит на научный уровень дискуссия об авторских полномочиях режиссуры, о способах адекватного постановочного воплощения классических пьес и о приоритете постановщика над драматургом в плане создания спектакля. Мнения по этому поводу существенно разнятся у ведущих театральных рецензентов, а со временем в профессиональной критике утверждается и ширится понимание, что существуют

принципиально различные пути режиссерского раскрытия драматургии, и намечается несколько векторов: у Станиславского, Таирова, Мейерхольда, Терентьева действуют противоположные способы решения драматургии средствами режиссуры. Сложно ли убедиться в том, что научные театроведческие позиции развиваются и набирают силу, в параллель невиданным завоеваниям искусства сцены.

Заметим, на грани 1910–20-х гг. Шкловский держится той позиции, что современный театр преимущественно должен быть «театром вот сейчас созданного репертуара»¹³ которому «дали бы так портить искусство, как портят сейчас язык»¹⁴, настаивает на постановке драматургии В. Маяковского и В. Хлебникова и протестует против засилья классики на современной сцене. При этом, критик не оставляет нам рецензий на те постановки Мейерхольда, которые принято полагать точками отсчета футуристического и конструктивистского театрального стиля («Мистерия-Буфф» В. Маяковского или «Великодушный рогоносец» Ф. Кромелинка). Отклики Шкловского посвящены знаменитым спектаклям Мастера по пьесам классических авторов, и в основе его аналитического подхода к театральному произведению – сознание несоответствия, конфликта, рождающегося между построением пьесы и игровым действием спектакля. Вокруг этого конфликта, как правило, и строятся его рецензии.

Существенно отличие, например, рецензии Шкловского на знаменитый спектакль «Лес» Мейерхольда от статей театральных критиков А.А. Гвоздева, Б.В. Алперса, П.А. Маркова. Шкловский,

⁹ Шкловский В. Эйзенштейн. М., 1973. С.73–77.

ГВЫРМ – Государственные высшие режиссерские мастерские – школа-студия под руководством Мейерхольда на Новинском бульваре, где готовили режиссеров и преподавали биомеханику.

¹⁰ Имя Шкловского есть в списке гостей Студии на Бородинской (конец сезона 1916/17 г.). См.: Парнис А. Комментарии к письму С. Судейкина к В.Мейерхольду от сент.-окт. 1919 // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. Вып.2. С. 480.

¹¹ Шкловский В.Б. О Мейерхольде // Экран и сцена. 1990. 1 февр. С.9.

¹² Шкловский В.Б. О том, что театру не нужно сейчас пьес // Новый зритель. 1924. № 9. С. 10.

¹³ Шкловский В.Б. Крыжовенное варенье // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 81.

¹⁴ Там же.

На сломе веков

рассматривая стилистическую материю пьесы Островского и ее новое поразительное преобразование в спектакле, прежде всего исследует изменения, которым подверглась конструкция произведения. Он признает право на переделку пьесы, но принимает ее в качестве нового, полемичного в отношении драматургии опуса, а не как сценическое истолкование автора. Шкловский неизменно исходит из того, что существует объективная пьеса, конструкция которой режиссером была сохранена, изменена либо разрушена.

В своей рецензии на «Лес» Мейерхольда (ТИМ, 1924 г.) В.Б. Шкловский, производя своеобразный сравнительный анализ, устанавливает принципиальную разность конструкций пьесы Островского и новаторского спектакля. По мнению критика, у Островского сюжет образует встреча двух театральных масок – трагика и комика – с бытом, с людьми, имеющими фамилии (тем самым реализуется оппозиция беспримесной театральности и быта), а в спектакле Мейерхольда эта изначальная схема якобы уничтожается: парики и карнавальные костюмы всех актеров унифицируют масочность. Шкловский видит суть пьесы в противоположении театральности и быта, тогда как в режиссерском построении быт довольно условен; и амплуа от театра – Счастливец и Несчастливцев противопоставлены не характерным персонажам, но маскам быта.

Очень показательно, что Шкловский, при всей развернувшейся остроумной полемике с режиссером, неизменно находит и фиксирует принципиальные моменты его поэтики, конструктивные приемы. Он запечатлевает ход работы

постановщика и в рецензиях дает представление о режиссерской технике: «Мейерхольд дублировал «Лес», переложив его, как старую картину, на холст. Все диалоги положены на подкладку действия Диалог Петра с Аксусей – гигантские шаги. Несчастливец с Улитой – качание на доске. <...> Подкладка неожиданно поворачивает действие и изменяет характеры героев. Прыжки <...> перерождают героя так, как его может переродить слишком удачно скомпонованный костюм»¹⁵.

Безусловно, Шкловский является одним из первых рецензентов, начавших показывать композицию спектакля, раскрывая значение ее художественных компонентов. Вспомним, что само понятие сюжета у представителей Формальной школы не сводится к последовательности событий, а включает различные композиционные приемы (параллелизм, остраннение и т.д.), обеспечивающие образность. Однако театральное искусство имеет дело с неоднородным материалом, и образ организуется актерским жестом, отношением актера и вещей. Шкловский превосходно чувствует разноприродность литературы и театра. Благодаря этой статье становится понятным, что любой из пластов столкновения «чистого театра» и «быта» у Мейерхольда поверялся языком сцены, прежде всего актерским – мимическая игра и движение организовывали новые связи и проявляли новые смыслы. Занятный парадокс заключается в том, что в данном случае критик не признает доминант сценического действия, а выступает на стороне классической драматической техники Островского.



Э. Гарин – Хлестаков в эпизоде «Шествие». «Ревизор», ГостИМ, 1926

¹⁵ Шкловский В. Особое мнение о «Лесе» // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. М., 2000. С. 137–138.

Мейерхольдовское театральное произведение «воскрешает» органическую, долитературную театральность, игровые традиции народного театра. Шкловский в своем фельетоне успевает емко осмыслить режиссерские приемы, представить интенсивные аргументы против мейерхольдовского перемонтажа и творческого своеволия по отношению к «Лесу» и предъяснить свое оригинальное видение пьесы.

Итак, благодаря методу Шкловского организация спектакля воспринята и разобрана на разнообразных уровнях, начиная от решения театрального пространства до способа актерской игры. По несомненному противоречию между собственно формальной методологией статьи (прогрессивной, дающей возможность оценить и проанализировать новейшие приемы в искусстве) и субъективными выводами ее автора (не отказывающегося от необходимости воплощения на сцене заданной в пьесе драматической структуры) можно судить о том своеобразном, полемическом воздействии, какую формалистическая критика оказывала в самоопределении режиссерского театра и преодолении «литературоцентричности». Другим же значимым моментом является возможность использования этой теоретической базы для анализа форм театрального искусства.

Вернемся к рассмотрению рецензий на постановки Мейерхольда. Спустя несколько лет Виктор Шкловский принимает участие в широкой полемике вокруг грандиозного мейерхольдовского спектакля «Ревизор» 1926 г. в ГосТИМе, изрядно взбудоражившем критическую



мысль. Шкловский не позволяет себе искать в сложносочиненной фантазмагорической композиции трагедийного замысла – «тему о Гоголе, убитом николаевской эпохой, <...> о душевной пустоте и внутренней катастрофе»¹⁶. Он пишет о том, как устроен этот спектакль, разъясняя конструктивные приемы драматического текста: «Хлестаков – фитюлька в штатском платье: его нельзя было принять за ревизора. У Мейерхольда Хлестаков одет (другом своим “капитаном”) в шинель, мундир и кивер. <...> Получается нелепость – нелепость мотивировки того, что комично, только не мотивировано у Гоголя»¹⁷. Притом, что в «Ревизоре» Мейерхольда Хлестаков-Гарин менял костюмы и «маски», был множественен и трудноуловим, Шкловский выбирает из всех «масок» лишь одну. Показательно, что ведя речь о «Ревизоре» Мейерхольда, писатель приходит к важнейшему заключению: «каждое положение, каждая фраза может быть путем режиссерской обработки и разным образом

В. Шкловский

¹⁶ Марков П.А. «Ревизор» Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 225.

¹⁷ Шкловский В.Б. Пятнадцать порций городничихи // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 210.

На сломе веков

семантизирована. <...> Мейерхольд перерегистрировал всего Гоголя».¹⁸ То есть, Шкловский сознает каждый театральный факт неоднозначным и «сгущенным», играющим, обнаруживая самодовлеющую роль действия. И все же, автор терминов, кажущихся столь годными для осмысления природы образного у Мейерхольда, рассуждал о построении его спектаклей, словно не желая признавать новую конструкцию по гоголевскому сюжету, весь сложносочиненный замысел, музыкальность композиционного и пластического решения, которой глубоко и прицельно изучали первые театроведы (А.А. Гвоздев, А.Л. Слонимский и др.).

Полагаем, чрезвычайно симптоматичным предстает то обстоятельство, что Шкловский в одной из своих последних статей (годы спустя) с явственным одобрением вспоминает «прекрасную постановку “Ревизора” Терентьева в ленинградском Доме печати»¹⁹, и с силой противопоставляет ее мейерхольдовскому спектаклю: «Один и тот же Гоголь, но какой разный!»²⁰.

По весомому замечанию М. Марцадури, итальянского исследователя жизни и творчества И.Г. Терентьева, этот факт «возвращает нас к последним сражениям русского авангарда в 1927 и 1928 гг., когда левовцы (к ним, напомним, принадлежал и Шкловский – **К.В.**) считали Терентьева единственным и подлинным выразителем в сфере театра авангардной линии, покинутой и даже преданной, согласно мнению некоторых, Мейерхольдом»²¹.

Шкловский не оставил нам более откликов на терентьевские постановки, но принято считать, что выдающийся поэт и режиссер

Игорь Терентьев в своих спектаклях развивает принципы ОПОЯЗа. И определенные свойства терентьевской режиссуры позволяют так полагать.

Театральное мышление Терентьева инспирировано феноменом зауми, предуготовлено его ранней деятельностью. «Самый левый авангардист», как нарекают Терентьева, начинает свою стезю с заумной поэзии, с поэтической группировки «41 градус», созданной в 1918 г. в Тифлисе, совместно с ближайшими соратниками – И. Зданевичем и А. Крученых. Он занимается изданием «пестрых книжек футуристов», а немного позже – аналитическим исследованием звука, звуковых особенностей, в Отделе фонологии Ленинградского института художественной культуры. Следуя в своем художественном развитии пунктирной линии футуристического маршрута (экспериментальная поэзия, теоретические дефиниции, присоединение к платформе Левого Фронта искусств, близость к программе ОБЭРИУ и т.д.) и находясь в силовом поле модернизма и футуризма²², Терентьев занят ироническим переосмыслением и трактовкой на своеобычный лад законов и опытов русского футуризма.

Дефиниции Терентьева о заумном языке, случайности в искусстве, организации поэзии, литературе факта рождаются в полном и гармоничном созвучии с работами предшественников по теории поэтического языка, идеями В.Б. Шкловского («О поэзии и заумном языке», «Искусство как прием») и Л.П. Якубинского («О звуках стихотворного языка»)²³. В первом ОПОЯЗовском сборнике 1916 г. Якубинский и Шкловский

¹⁸ Там же.

¹⁹ Шкловский В.мб. Ветер наполняет наши паруса // Литературная газета. 1984. № 7. С. 8.

²⁰ Там же.

²¹ Марцадури М. Игорь Терентьев – театральный режиссер // Терентьев И.Г. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 37.

²² По мысли С.Городецкого, «на стыке разумного и заумного».

²³ Что отмечено исследователями его творчества (см.: Никольская Т. Терентьев – поэт и теоретик компании «41 градус» // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 29.

Pro memoria

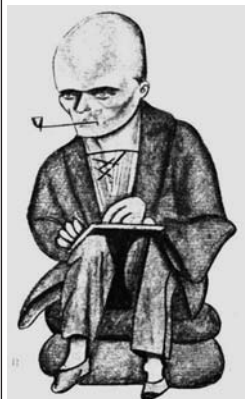
формулируют «законы поэтического и прозаического языка», обнаруживая наличие двух типов языковых построений: утилитарного и поэтического. Для поэтического построения языковые представления (звуки, морфологические части) становятся самоценными. Согласно формуле Терентьева – «в повседневном языке центр тяжести слов заключен в смысле, а в поэтическом – в звуках. <...> Слова, похожие по звуку, имеют в поэзии похожий смысл»²⁴. В этом также сказывается программная заинтересованность футуристов (равно как и ОПОЯЗа) в фонетической стороне поэтического материала, в его эмоциональной самоценности. По выражению Шкловского – «если символизм брал слово и искусство в пересечении с религиозными системами, то мы брали слово, как звук»²⁵. Не меньшую значимость обретает для Терентьева закон неожиданности, странности, случайности в искусстве, прием интеллектуального гротеска, сдвиг в область трансцендентного, принцип ни с чем не сообразного контраста, сопоставление несходного и отклонения от «кратчайшей линии рассудка». Вектор, намеченный в «Маршруте шаризны» 1919 г. абсолютно сравним с теорией «остраннения» Шкловского, идеей переживания новых связей вещей в поэзии.

Поэтическая работа Терентьева, на излом, сдвиг и выстраивание фонетического, ритмического, даже графического образа слов, логично переходит на театральную почву, обретая соответствующий эквивалент в творении поэтических гипербол, средствами синтетического театра. Театральная система Терентьева связана, прежде всего, с его опытами создания особого

звукового поля, посредством использования различных приемов (симультанности, параллелизмов, скрещивания тонов и голосов) в постановочной партитуре, его театральное мировоззрение – с устройством «мира спектакля как суммы звучаний». В 1926–1928-е гг. Терентьев, возглавив Театр Дома печати в Ленинграде, ставит своей задачей создание дискуссионных, провокативных по сценической манере спектаклей, в которых зрители и актеры являлись бы полноправными участниками: «нужно, чтобы у публики нарастала потребность вмешаться в действие»²⁶.

Смелые театральные концепции Терентьева даны в статьях, опубликованных во время его ленинградской постановочной деятельности. Очевидно, что Театр Дома печати мыслился лабораторным плацдармом, должен был отвечать параметрам ЛЕФовского театра. Важнейшими намерениями для него становились: направление на современность и злободневность материала, «антихудожественность», пропагандистская и воспитательная составляющая, антидраматургический настрой, техницизм, культивация изобретательства, стремление каждый спектакль устраивать по-новому, аналитичность. Особенное внимание уделялось раскрытию театрального потенциала слова, в котором уже заключены все необходимые компоненты и предсказана пластическая образность: «зрительный момент в театре – условный... Строить нужно на звуке – чуть дополняя зримым материалом – и на движении. <...> Слово – жест, движение, материальность!»²⁷

Не стоит упускать из виду: театральная программа ЛЕФа



И. Терентьев.
Автошарж

²⁴ Терентьев И.Г. 17 ерундовых орудий // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 182.

²⁵ Шкловский В.Б. Жили-были. М., 1964. С. 293.

²⁶ Терентьев И. Г. Письмо А.Е. Крученых // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 408.

²⁷ Терентьев И. Г. Самодеятельный театр // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 299.

На сломе веков

связывала «новую театральность» уже не с самим театром, презренным «архивным памятником искусства и старины»²⁸, но, в большей степени, с самостоятельными театральными образованиями, выступая против художественного вымысла в пользу искусства факта. Если следовать вглубь этой мысли – в пользу искусства самой жизни. ЛЕФ был последним явлением «жизнетворческих» теорий в Советской России, и к середине 1920-х гг. он представляет собой журнал и группу очень разных деятелей авангарда, связанных общей задачей «социальности искусства». Формулируя направление, ЛЕФовская артель задает множество вопросов, стержневой из которых – «искусствостроение» и «конструирование» самой действительности. ЛЕФовцы ставят во главу угла материал, сырье искусства, «деланье вещи», фокусирование на событии. Они отрицают сюжет и заменяют его «монтажом фактов», движение идет в сторону документальности, хроники, репортажа.

Отсюда самая форма пьесы видится Терентьеву ограниченной, а профессию драматурга он считает глубоким анахронизмом, полагая, подобно Шкловскому, что «театру не нужно сейчас пьес»²⁹. Спектакль ощущается им как «организация звукового материала»³⁰, «живая книга вместо пьес», построение сцен на принципах монтажа.

Можно обнаружить, что о мейерхольдовском «Ревизоре», его стилистике, постановочных приемах, внутренних связей с прошлой сценической традицией, о роли, занимаемой в сюжете спектакля Зинаидой Райх, Терентьев пишет куда более непримиримо, нежели

Шкловский. Он декларирует: «Мейерхольд сделался революционным режиссером, только уйдя от мирискусников к футуристам. В ногу с ЛЕФами он создал лучшие свои постановки. “Ревизор” – явный отказ от левых приемов и возврат к «надмирному» символизму – признак не только остановки, но и “упадка”, отступления. “Ревизор” – выставка всех видов культурского атавизма, какие возможны в пределах 4 ½ часового спектакля»³¹. И далее, об инсценировке: «Почему Мейерхольд, меняя многое в гоголевском “Ревизоре”, оставил нетронутым финал? Просто не догадался, что с ним делать? Но тогда на кой прах ставить “Ревизор”!.. Бесспорный провал “Ревизора” есть результат отрыва Вс. Мейерхольда от ЛЕФа, потому что такое дите, как “Ревизор”, могло быть только поражением МХАТа в союзе с Н.Н. Евреиновым, вследствие чего театр им. Вс. Мейерхольда становится хуже аков (академических театров – **К.В.**)»³². И об актерском существовании: «Ни одна фраза ничем не поддержана в постановке, а фраз этих – море, а переплывать это море приходится сидя тесной семьей на небольшом плоту, который чудом уцелел в общем кораблекрушении театра»³³.

Не звучит ли здесь некоторая доля предвзятости в отношении к спектаклю, достигавшему, по словам многих современников, колоссальной сценической силы, в каком-то смысле вершинном по отношению к творчеству Мастера? Радикальная ЛЕФовская позиция заставляет Терентьева утверждать, что в 1926 г. «Мейерхольда уже не отличить от Мережковского и Тургенева»³⁴.

²⁸ Брик О. М. *Не в театре, а в клубе!* // ЛЕФ. 1924. № 1.

²⁹ Шкловский В. Б. *О том, что театру не нужно сейчас пьес* // Новый зритель. 1924. № 9. С. 10.

³⁰ Терентьев И. Г. *Кто Леф, кто Праф?* // Терентьев И. Г. Собр. соч. С. 289.

³¹ Терентьев И. Г. *Один против всех: О «Ревизоре» Мейерхольда* // Терентьев И. Г. Собр. соч. С. 333.

³² Там же. С. 335.

³³ Там же.

³⁴ Терентьев И. Г. *Антихудожественный театр* // Терентьев И. Г. Собр. соч. С. 339.

Возможно, в середине 1920-х гг. по-новому конденсируется в художественном пространстве диалектическое противоборство традиции и новаторства, приводя режиссера Терентьева и писателя Шкловского в противоположный эстетический лагерь, нежели тот, в котором находится руководитель ГостИМа. Характерная близость отзыву Шкловского оказывается единой идейной платформой. Ведь в целом для теоретиков «левого уклона» новая социальная действительность призвана была подменять собой эстетику и вытеснять художественное, вплоть до полнейшего стирания границ искусства с реальностью. Если следовать экстремальной авангардной логике «жизнестроителей» ЛЕФа, то московская постановка «Ревизора», прочитанная ими, как психоаналитический, символистский текст, действительно, должна предстать шагом назад, в сторону традиционализма и консервативного искусства. Невиданный театральный язык и ход развития спектакля, связанный в полной мере с двадцатым веком, кинематографом, новоизобретенной сюрреалистической техникой, не играет в связи с этими соображениями решающего значения.

Примечательно, что сам режиссер Терентьев был сосредоточен как раз на решении задач всецело художественных, всяческий «левый» пафос воплощался им сугубо в плане образных средств. Режиссура Терентьева развертывалась от форм спектакля-монтажа, ЛЕФовского репортажа («Джон Рид» Театра Дома печати 1924 г.) вплоть до анти-жизнеподобных, «беспредметных», «построенных на звуке» позднейших опусов,



вовне свободных от диктата литературного сюжета. В любом случае, эксперименты Терентьева встречались глашатаями ЛЕФа неизменно с глубоким пониманием.

Среди главных поборников театра Дома печати нужно назвать С.М. Третьякова и Э.М. Бескина. Если для театроведа А.И. Пиотровского, отмечавшего отдельные любопытнейшие приемы этого режиссера, выдумка Терентьева оказывалась вдруг чересчур дерзостной³⁵, то теоретики ЛЕФа всячески приветствовали «большую новаторскую работу», особенно ценя «исключительную работу Терентьева над словом. Театральный Октябрь прошел мимо слова. Терентьев за время революции первый заставил текст спектакля звучать полновесно»³⁶. Деятели ЛЕФа полагали его «одним из немногих режиссеров, умеющих любовно обращаться со

Ю. Анненков. Портрет В. Шкловского

³⁵ Пиотровский А.И. «Ревизор» в театре Дома печати // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 440.

³⁶ Третьяков С.М. Новаторство и филистерство // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 450.

На сломе веков

словом на сцене и владеющих секретами речевого монтажа, построенного на фонетических и синтаксических сдвигах»³⁷. В полной мере это суждение следует отнести к терентьевскому «Ревизору».

Поставленный в 1927 г. «Ревизор» был исключением в веренице терентьевских спектаклей по современным текстам и создавался как ответ на появление прогрессивного мейерхольдовского творения. Спектакль этот максимально явил принципы терентьевской экспериментальной режиссуры, идею воплощения театральной заумы. Неожиданный, действенный «сверхсюжет» Терентьев выстраивал поверх «обесмысленного» сюжета классической пьесы, текст которой был у него сохранен вовсе без изменений. «Остраннению» подвергался самый фонетический строй произведения – каждое слово, каждая реплика персонажа наделялись обозначенным заданием. По произношению, интонации, акценту (все персонажи разговаривали на разных языках и даже представляли разные национальные типы), все должно было быть услышано определенным образом. Режиссер использовал метод контрастного столкновения различных планов: важными в системе спектакля оказывались «интонационные сдвиги» речи героев, «подсказывающие» пластические решения, вызывающие немотивированные действия персонажей в сценических ситуациях.

Тон задавала абстрактность, намеренная театральность сценического оформления учеников П.Н. Филонова – «Мастеров аналитического искусства». Созданный ими вещный мир позволял играть идеями-символами – костюмы

были расписаны знаками, связанными с каждым из персонажей, а знаменитые черные выкатывающиеся шкафы обладали многофункциональными свойствами; живые крысы ползли по черному занавесу и т.д.

Сопряжение эпизодов непристойной физиологичности, безудержного озорства и эквилибристики, моментов inferнального плана (хлестаковская тема) диктовало специфическую эмоциональную среду постановки, иронической и пародийной в отношении спектакля ГостИМа. В своей последовательной алогичности терентьевский «Ревизор», становится квинтэссенцией самого радикального авангарда, предвосхищая европейские абсурдистские опыты. Именно Терентьев, экспериментируя и развертывая игру со словом, ставя условием раскрытие глубинных звуковых возможностей гоголевской пьесы, преодолевая интригу, освободившись от власти реалистического сюжета, как нельзя более близко, с точки зрения ОПояЗа, подходит к задаче сценической реализации гоголевского текста.

Подытоживая сказанное, кратко заметим, что связанное рассмотрение концепций формального метода и авангардной режиссуры 1920-х гг. позволяет заново оценить научный ресурс теории ОПояЗа, осознать воздействие формалистов в сфере театрального мышления и подтвердить идею плодотворности применения тезисов Формальной школы для анализа театрального искусства.

³⁷ Там же. С. 448.